

Kandinskys Malerei als Ausdruck eines Universalismus

Autor(en): **Giedion-Welcker, Carola**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **37 (1950)**

Heft 4

PDF erstellt am: **05.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-29026>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Wassily Kandinsky, *Marktplatz*, 1900, *Tempera*. Sammlung N. Kandinsky, Paris | *Marché. Détrempe* / *Market-place. Distemper*
 Photo: Marc Vaux, Paris

Kandinskys Malerei als Ausdruck eines geistigen Universalismus

Von Carola Giedion-Welcker

Wassily Kandinsky sah die Malerei immer nur unter dem Aspekt eines einheitlichen geistigen Ganzen, eines spirituellen Universums, zu dessen Aufbau nicht nur alle Künste, sondern auch alle Kräfte der Erkenntnis miteinbezogen werden sollten. Es ging ihm innerhalb der künstlerischen Domäne letzten Endes um eine monumentale Synthese von Architektur, Malerei, Plastik, Dichtung, Musik und Tanz, um eine Vereinigung, die ihm als eigentliches Ziel aller künstlerischen Teilarbeit vorschwebte und im Theater oder – wie er es nannte – in der «abstrakten Bühnensynthese» schon ihre sichtbare Realisierung fand.

Kandinsky erfüllte eigentlich schon durch seine Person, durch seine vielschichtige und reiche Individualität diese Idee des Gesamtkunstwerkes. Er schrieb und inszenierte Theaterstücke («Der gelbe Klang», 1912); er rhythmisierte das Wort als Klang und Bild zum direkten Ausdruck geistigen Geschehens in Gedichten, die von gleichgestimmten Holzschnitten «illuminert» wurden («Klänge», 1913); er äußerte als moderner Kunsttheoretiker und Pädagoge epochal Bedeutsames in seiner ersten theoretischen Auseinandersetzung, «Das Geistige in der Kunst» (1910), und schuf später in seinem Bauhausbuch «Punkt, Linie zu Fläche» (1923–1926) einen überaus wachen und genialen Überblick über das moderne Vokabular abstrakter Zeichen, nicht als festgelegte Formanatomie, sondern als Darstellung lebendiger Formenergien, die dem wechselnden spirituellen Kompositionsgedanken und Klima unterstellt waren. Aber alle diese verschiedenen Domänen der geistigen Inhalte und der mit diesen für ihn aufs engste verwischerten künstlerischen Formen, die er untersuchte

und schöpferisch aktivierte, bedeuteten ihm eigentlich nur – wie er schrieb – einen Wechsel des Instrumentes innerhalb der gleichen universalen Zielrichtung.

Kandinsky erhoffte nicht zuletzt «eine Wiedergeburt der Gesellschaft aus der Vereinigung aller künstlerischen Mittel und Mächte», wie Hugo Ball, der ihm in München begegnete, später niederschrieb. So bedeutete auch seine Abkehr von aller äußerlichen Gegenständlichkeit in der Malerei und sein Sichhinwenden zu der Prägung rein geistiger Inhalte durch die selbständig gewordenen Ausdrucksmittel von Farbe und Form keine neue «Malmanier», sondern eine radikale Umwälzung im Sinne einer fundamental erweiterten und veränderten Kunst- und Lebensauffassung. Hier lag gleichzeitig ein philosophisch-religiöses Bekenntnis zu der Macht und Wirklichkeit einer *inneren* Welt, in deren Dienst die ästhetische Neuprägung einer auf sie abgestimmten Formensprache stand. Das bedeutete natürlich auch eine prinzipielle Umwertung bisheriger Schönheitsbegriffe. Es war «eine neue Harmonie der Schönheit» – wie Kandinsky sagte – «die immer erst Disharmonie (Häßlichkeit) genannt wird». Sie sollte «in einem kommenden Jahrhundert des Inneren» – so sprühte sein Optimismus – wirksam werden.*

Mit dieser Wendung nach vorwärts, in eine weite Zukunft hinein, mußte Kandinsky den äußerlich brillanten, innerlich verödeten Materialismus seiner Zeit und damit den vorherrschenden Geschmack empfindlich

* Vgl. «Im Kampf um die Kunst», München, Piper Verlag, 1911.

treffen. Daher auch zunächst die offizielle Opposition gegen sein kühnes geistiges und künstlerisches Unternehmen, das vielfach als «rationales Programm» oder als «kalte Ornamentik» ausgelegt wurde, gerade dort, wo seine strahlende Zukunftsvision und absolut neue künstlerische Zeichensprache am Horizont aufstieg. Kandinsky wußte zwar um das Gefährliche seines Unternehmens, aber das steigerte nur sein Verantwortungsgefühl. In seinen «Rückblicken» (1901–1913) schrieb er: «Eine erschreckende Tiefe, eine verantwortungsvolle Fülle von allerhand Fragen stellten sich vor mich. Und die wichtigste: Was soll den *fehlenden Gegenstand* ersetzen? Die Gefahr einer Ornamentik stand klar vor mir. Die tote Scheinexistenz der stilisierten Formen konnte mich nur abschrecken... Erst nach vielen Jahren geduldiger Arbeit, angestrengten Denkens, zahlreicher vorsichtiger Versuche, die malerischen Formen rein abstrakt zu erleben, immer tiefer in diese unermeßlichen Tiefen sich zu vertiefen, kam ich zu den malerischen Formen, mit denen ich heute arbeite und die, wie ich hoffe und will, sich viel weiter entwickeln werden.» Diese frühe Vision und Erkenntnis eines neuen künstlerischen Zieles und eigenster Berufung wird zur Kernzelle, um die sein ganzes Leben und die Gestaltung seines Werkes kreist; es ist die künstlerische Moral Kandinskys.

Kandinsky kam 1896, als Dreißigjähriger, nach München, nach ausgedehnten Aufenthalten in Italien und Frankreich (Paris 1889) und nachdem er schon ein Studium der Nationalökonomie erfolgreich abgeschlossen hatte. Seine Untersuchungen über das «Bauernrecht» führten ihn in den Nordosten Rußlands, wo ihm aus der russischen Folklore entscheidende künstlerische Anregungen erwuchsen. In dem Inneren eines Bauernhauses erlebte er zum erstenmal das vom Gegenstand losgelöste, rein farbige Beziehungsspiel, Farbe in ihrer räumlichen Dynamik, Symbolkraft und in ihrer vollen Selbständigkeit. Für seine neuen Ausdrucksmethoden in der Malerei wird diese Vision von entscheidender Bedeutung, wie aus späterem noch hervorgehen wird.

Schon 1910 setzte seine «Erfindung» – man muß hier diesen Ausdruck verwenden –, diese völlige Neugestaltung des Bildhaften, ein. Sie wird mit phantastischen Ausdruckszeichen vollzogen, die, von allem Gegenständlichen losgelöst, in bewußter Annäherung an die Methoden der Musik, optisch ausgespielt werden. Es geschah im gleichen Jahre, als er sein erstes theoretisches Werk schrieb.

Als Ganzes gesehen war sein Unternehmen ein Weckruf an die oft verschütteten oder schlummernden emotionalen Lebenskräfte des Menschen. Freie Farben und Formen, mit den seelischen Energien ihres Schöpfers geladen, erschienen nun im Bilde, beziehungsreich vereint und von der Beschreiberrolle einer dinglich detaillierten Welt endgültig losgelöst. Sie erschienen in diesem neu gegründeten Reich der Imagination wie strahlende Sendboten des Geistes, wie um seinen Sieg über

die Materie zu verkünden. Schon aus ihren Tuben strömend, von Jugend her, erschienen Kandinsky diese Farben wie selbständige und äußerst differenzierte Wesen, die, mit einer individuellen Ausstrahlungskraft ausgestattet, gleichzeitig erfüllt waren von einer weisen Demut, sich dem Bildganzen unterzuordnen.

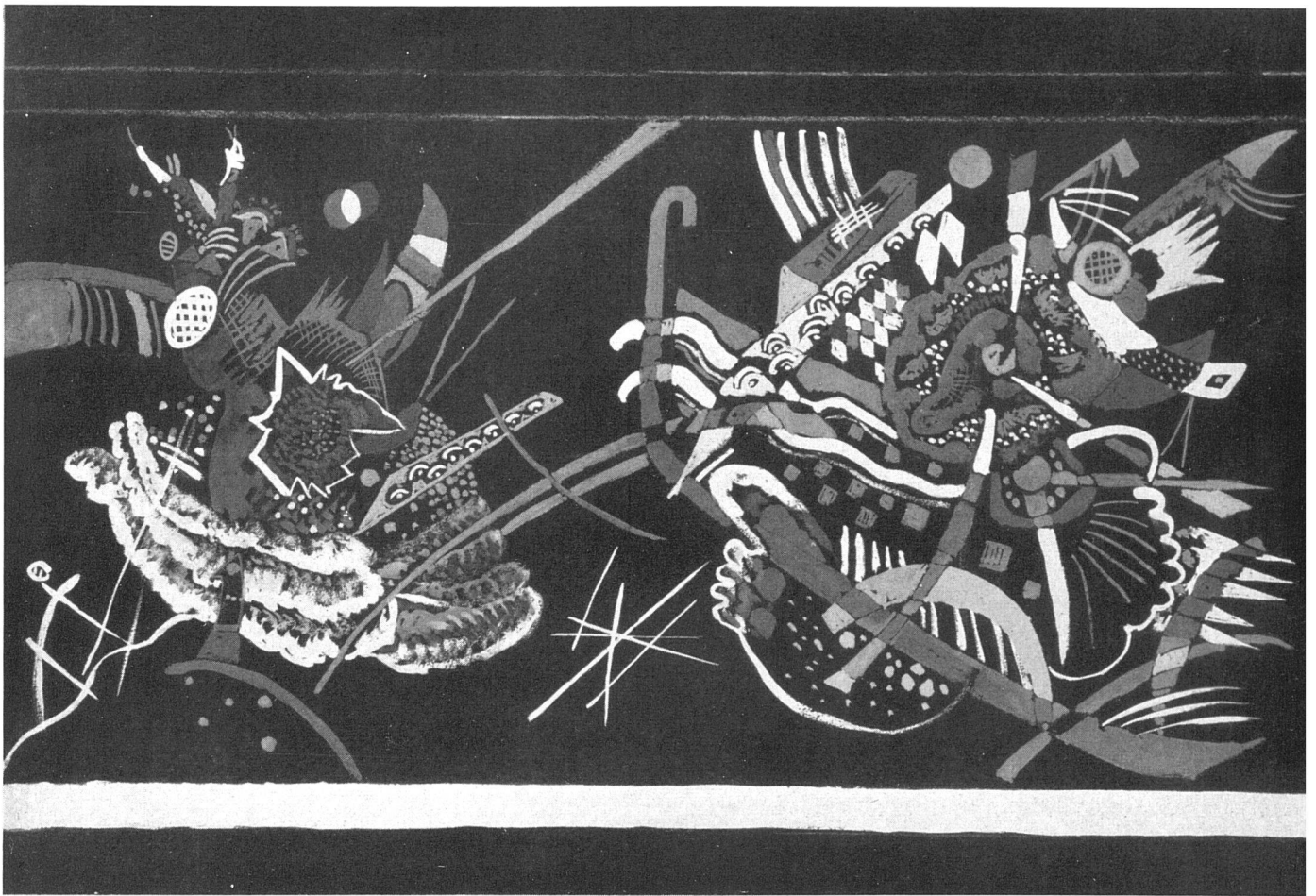
Wie Kandinsky selbst betonte, waren ihm Kunstprobleme niemals reine Formprobleme. Für ihn kreiste Kunst um die Erfassung geheimnisvoller, unendlich differenzierter seelischer Kräfte und um die Ausstrahlungsenergien einer ebenso differenzierten farbig-graphischen Zeichensprache. Daher sollte Kunst auch den Empfänger nicht primär in seiner ästhetisch-formalen Sensibilität treffen, sondern an seine seelische Struktur appellieren. Diese primär-psychische Interpretation ging auch von der jungen Generation der Kunsthistoriker aus, wenn wir z. B. an die Werke Wilhelm Worringers denken, der damals in München «Abstraktion und Einfühlung» schrieb (1908) mit seiner antimaterialistischen Grundeinstellung und seiner rein auf das Geistige gerichteten Kunstanalyse. Auch in dem Sammelband des «Blauen Reiters» (1912), der unter Kandinskys und Franz Mares Leitung zu einem der schönsten und reichhaltigsten Dokumente des neuen künstlerischen Credo wurde, ist überall der Gedanke der neuen psychischen Inhalte dominierend, und gerade hier sind die Symptome eines neu erwachenden modernen Selbstbewußtseins zu spüren. Es strömt aus den Grundquellen des Lebens zu der Kunst hin, und zurück wieder von der Kunst in das Zentrum alles Lebens, in die emotionalen Bezirke. Wo aber sollte man damals Direktheit, Wahrheit und Frische des Gefühls finden, wenn nicht im Elementaren: in der Volkskunst, in der Kinderzeichnung, in der Dilettantenkunst und in der Kunst der Primitiven? Das war damals eine überaus kühne Ableitung, da die offizielle Kunst noch immer unnahbar auf ihrem Marmorthron saß und durch illusionistische Virtuosität brillierte. Aber gerade hier, bei Kandinsky und in seinem Münchner Kreise, aus dem vor allem Franz Marc als aktiver Kampfgenosse hervorragte, suchte man auf einer wahren und einfachen Basis ein neues Kultur-ganzes elementar aufzubauen. Diese Frische und Echtheit strömt auch heute noch, nach bald vierzig Jahren, aus diesem Buch, dessen Vitalität, Vielschichtigkeit und innerer Zusammenklang vor allem von dem starken Impetus und dem weiten Wissen Kandinskys gefördert wurde. Hier entfaltete sich ein lebendiges Kräftespiel aus den verschiedensten kulturellen Gebieten, von der modernen Musik (Schönberg, Hartmann) bis zu jener international durchgreifenden Malerei der «Fauves» oder den historisch nachfolgenden «Kubisten», die von einer andern Seite her Lebendiges zur Formung eines neuen künstlerischen Weltbildes beisteuerten. Der frühe Kubismus, der 1911 gerade seine architektonischen Bildfugen konstruierte – farblos, um alles auf das große Beziehungsspiel von Form und Proportion zu konzentrieren –, hatte das *Objekt* nicht nur zertrümmert, sondern vielmehr in seiner zeit-räumlichen Pluralität neu erstehen lassen. Die Kubisten gingen also nicht, wie



Wassily Kandinsky, *Erstes abstraktes Aquarell, 1910. Sammlung N. Kandinsky, Paris | Première aquarelle abstraite | First abstract water-colour*
 Photo: Marc Vaux, Paris

Kandinsky, von der *universal-psychischen* Seite her an die Umwälzung des Optischen, sondern im Sinne eines physikalisch erweiterten, nie dagewesenen – und dadurch vielleicht auch mystisch sich auswirkenden – Weltbildes heran. Man formte dingliche Realität zum Baustein einer Synthese der raum-zeitlichen Existenz um. Der Kubist malte «wissend» und «gesetzmäßig» seine Formsymbole; auch er war nicht mehr naturbeobachtend auf einen zufälligen Gegenstand hin gerichtet. Wie Apollinaire, der Wortführer des Kubismus, damals schrieb, war es «la réalité de connaissance», womit man das Objekt neu zu erfassen suchte. Aber dieser Gegenstand lebte im Kunstwerk dennoch weiter, wenn auch nur als Ausgangspunkt, wenn auch nur als Schatten seiner selbst. Er hatte ein vergeistigtes, vielfältiges Leben erhalten, spiegelte und spaltete sich, um endgültig von einem großen «lyrischen» Kaleidoskop aufgesogen zu werden, wie die Vokabel in den kristallinisch komprimierten Gedichten Mallarmés. Auch hier etwas völlig Neues: Gleichnis anstatt Illusion, und damit Spiritualisierung, wenn auch nicht mit der letzten Konsequenz und Universalität wie bei Kandinsky. Die kubi-

stische Bewegung war aus der französischen Tradition erwachsen (Cézanne) und hatte sich darüber hinaus an der ungebrochenen Kraft des Exotischen inspiriert, wie Kandinsky an der Volkskunst. Aber Kandinsky stand als Maler und Theoretiker viel isolierter innerhalb der künstlerischen Situation seiner Zeit, mag er auch in seiner frühen Gestaltung durch die farbig-mosaizierende Struktur der neoimpressionistischen Palette und in München vor allem durch den «Jugendstil» mit seiner Verselbständigung und Belebung des Linearen gewisse allgemeine Anregungen erfahren haben. Aber es fehlte bei aller kulturellen Kameradschaft, die in der Münchner Gruppe herrschte, das Gemeinsame der Malermethode, das im Pariser Kubismus gewisse Gruppen eng zusammengeschlossen hatte (Picasso, Braque und Juan Gris). Es ist auch bezeichnend für Kandinskys völlige Loslösung von aller malerischen Tradition und später von aller gegenständlichen Motivierung, daß er weder damals noch jemals zuvor auf Stilleben oder Einzelfiguren in dem Sinne einen besonderen Akzent legte, wie es der Kubismus tat. Selbst in seiner frühesten Malperiode (1901–1907), als sein Interesse realistischen



Wassily Kandinsky, Wandmalerei im Empfangssaal der Jurjfriren Ausstellung, Berlin 1922. Tempera auf schwarzem Grund | Peinture murale pour la «Jurjfriren Ausstellung», Berlin 1922 | Mural painting in the Jurjfriren Ausstellung, Berlin 1922

Landschaften, mittelalterlich-romantischen Szenen oder Darstellung aus dem russischen Volksleben zugewandt war: immer kam es ihm vor allem auf eine vielfältige räumliche Bewegtheit an, die damals schon von einem starken symbolistischen Stimmungsgehalt durchsetzt war. Immer war es ein *Geschehen*, das ihn faszinierte, ein kollektives *Sichabspielen*, das dann immer intensiver als rein *geistiges Ereignis* aufblühte und mit freien Farb- und Formklängen orchestriert und sinnlich sichtbar gemacht wurde.

Dieses für Kandinsky eigentliche und wahre Reich des inneren Geschehens, das auch in der Philosophie Henri Bergsons, seines Generationsgenossen, dominiert, leitete von der Welt der äußeren Erscheinungen weg, um von jenen unmittelbaren inneren Zonen «dynamischen Werdens» und «intuitiver Bewußtseinsrealität», um die die Philosophie Bergsons kreist, seinen Bildgehalt zu beziehen. Paul Klee, der schon in den Zeiten des «Blauen Reiters» Kandinsky kannte und später gemeinsam mit ihm im Bauhaus lehrte, bezeichnete jene innere Welt in einem neuromantischen Sinne als «den geheimnisvollen Urgrund aller Schöpfung». Auch er strebte durch alle Phasen seiner Entwicklung hindurch zu dem polyphonen Ausdruck dieser mysteriösen inneren Lebentiefe. Der *Raum* für diese von beiden Künstlern

verschieden beleuchteten Welten der psychischen Ereignisse ist bei beiden ein *aperspektivischer*, ein vielschichtiger geworden, in dem jenes weite «Sichbewegen im Bilde», jenes «Simultane» von allen Seiten gleichzeitig Aktive sich entfalten kann. Kandinsky erzählt in seinen Memoiren (1901–1913), wie er zum erstenmal im farbigen Inneren der russischen Bauernhäuser dieses Phänomen sinnlich erlebte. «Die großen, mit Schnitzereien bedeckten Holzhäuser werde ich nie vergessen. Sie lehrten mich, *im Bilde mich zu bewegen, im Bilde zu leben*. . . Als ich endlich ins Zimmer trat, fühlte ich mich von *allen Seiten umgeben* von einer Malerei, *in die ich also hineingegangen war*. . . Der Gegenstand löste sich auf. . . Ich habe viele Jahre diese Möglichkeit gesucht, den Beschauer im Bilde spazieren zu lassen, ihn zur selbstvergessenen Auflösung im Bilde zu zwingen.» Hier liegt jenes losgelöste farbige Schweben, jenes gleichzeitige und vielseitige Wirken der farbigen Elemente, die zu einer völlig erweiterten und prinzipiell neuen Raumgestaltung führten. Hiermit scheint die sukzessive Renaissance-Perspektive endgültig aufgehoben und in eine universale Raumerfassung übergeleitet. Bei Kandinsky sind es oft die alltäglichsten und belanglosesten Dinge, die er mit seiner sinnlichen Beobachtungsgabe erfaßt und in ein geistig Neues transponiert. So erschien es ihm auch einmal im russischen Bad, als er



Wassily Kandinsky, Wandmalerei im Musiksaal der Internationalen Architekturausstellung, Berlin 1931 | Peinture murale; Salle de Musique de l'Exposition internationale d'Architecture, Berlin 1931 | Mural painting in the Music-Room of the International Exhibition of Architecture, Berlin 1931
 Photo: Becker & Maaß, Berlin

eine im Dampf stehende Gestalt als «weder nah, noch weit», sondern als «irgendwo» im Unmeßbaren erlebte, als Offenbarung dieses neuen räumlichen Universalismus.

Kandinsky hat in unendlichen Variationen immer wieder seine schwebenden Formen und Farben in diesem grenzenlosen Raum, der sich ins Astrale zu erweitern scheint, erklingen, anschwellen und verklingen lassen und damit im Sinne des Musikalischen Dimensionen von Ferne und Nähe erzeugt. Durch alle Phasen seiner Entwicklung, von der frühen dramatischen Münchner und darauffolgenden russischen Epoche (bis 1919) über die streng geometrisch disziplinierte Bauhauszeit (1922 bis 1933) bis in die Pariser Phase hinein, wo eine Besinnung auf alle Erfahrungen, Erkenntnisse und Visionen seines reichen Lebens diese letzte künstlerische Aussprache reift, deren geheimer asiatischer Glanz von instinktiver Rückerinnerung an Herkunft und Heimat zeugt, immer wieder und immer neu suchte er «mentale Vibrationen» poetisch und formal zu fassen und zu projizieren. Jedesmal wird ein neues Formvokabular, eine neue, völlig adäquate Farbharmonie dazu erweckt. Versunkene Elementarkräfte der Malerei werden geweckt, nicht um auf deskriptive Weise, sondern um suggestiv das Reich des Psychischen zu vermitteln. Und durch

dieses wandert man unaufhörlich mit Kandinsky, auf einer unendlichen Skala von Klima und Ereignis, durch Andacht, Meditation, Ekstase, Dramatik, Heiterkeit und Humor. Losgelöst von aller irdischen Kausalität ersteht eine «Allzeit», ein «Allraum» des Psychischen, ähnlich wie in der letzten Dichtung von James Joyce, in «Finnegans Wake», wo es zu jenem symphonischen Zusammenklang und geistigen Zusammenhang aller realen und fabulösen, aller faktischen und geistigen Geschehnisse der Menschheit kommt. Während hier eine imaginative Sprache, ein Vokabular, aus Ursprungstiefen steigend und zu modernster Ausdrucksvielfalt geschliffen, diesen Universalismus errichtet und vermittelt, sind es bei Kandinsky Vielfalt und Zusammenspiel von Formen und Farben, die mit den ihnen inwohnenden Ausstrahlungskräften wirken und wecken. Trotz aller Transfiguration des Diesseitigen bleiben diese Bilder, die von einem humanen Optimismus erfüllt sind, jung und lebendig. Aus ihnen spricht eine Welt der inneren Ereignisse und Konstellationen, die, geistig so weise und voraussehend fundiert, durch kühne künstlerische Phantasie so eindringliche Gestalt erhielt, daß hier ein tief verankerter und weiter Ausgangspunkt nicht allein der modernen Kunst, sondern auch des modernen Denkens in seltener Vollkommenheit zu finden ist.